

Género y controversias

Cuatro casos para un estudio comparado en el arte contemporáneo en China, Japón/Corea, Rusia y Argentina, 1989-2021

Nieto, Danila Desirée | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | danila.nieto@gmail.com

› Resumen

Este artículo propone el estudio de cuatro obras junto a sus controversias que involucran debates sobre género entre 1989 y 2021. El corpus se compone por las siguientes piezas: Xiao Lu, *Dialogue*, 1989; Kim Seo-kyung y Kim Eun-sung, *Statue of a Girl of Peace*, 2011; Pussy Riot, *Punk Prayer*, 2012; Fátima Pecci Carou, *serie Evita: Banderas y banderines*, 2021. Estas obras abordan las tensiones entre el arte, las perspectivas de género y sus contextos; entre la expansión de la globalización neoliberal, la emergencia de las derechas alternativas, el apogeo de Internet y el advenimiento del arte contemporáneo. Los casos seleccionados evidencian cómo la censura, la prisión y/o el escarnio se plantean como formas de aleccionamiento en la escena pública a expresiones del arte contemporáneo. Las obras propuestas discuten desde el feminismo problemáticas históricas de sus contextos específicos y permiten visibilizar vínculos entre las reacciones provocadas en un escenario internacional.

Palabras claves: Arte contemporáneo, Controversias, Género, Historia comparada

Gender and controversies. Four cases for a comparative study in contemporary art in China, Japan/Korea, Russia and Argentina, 1989-2021.

› Abstract

This article proposes the study of four works along with the controversies they produced involving debates on gender between 1989 and 2021. The corpus is made up of the following pieces: Xiao Lu, *Dialogue*, 1989; Kim Seo-kyung and Kim Eun-sung, *Statue of a Girl of Peace*, 2011; Pussy Riot, *Punk Prayer*, 2012; Fátima Pecci Carou, *Evita series: Flags and pennants*, 2021. These works address the tensions between art, gender perspectives and their contexts, between the expansion of neoliberal globalization, the emergence of the alternative right, the rise of the Internet and the advent of contemporary art. The selected cases show how censorship, imprisonment and/or ridicule are presented as forms of instruction in the public scene for expressions of contemporary art. The proposed works discuss

historical problems of their specific contexts from feminism and make visible links between the reactions provoked on an international stage.

Key words: Contemporary art, Controversies, Gender, Comparative history

› Introducción

En este artículo se analizarán cuatro casos en la escena artística de China, Japón/Corea, Rusia y Argentina, que indagan en problemáticas de género a partir de una metodología comparativa. Xiao Lu, *Dialogue*, 1989; Kim Seo-kyung y Kim Eun-sung, *Statue of a Girl of Peace*, 2011; Pussy Riot, *Punk Prayer*, 2012; Fátima Pecci Carou, *serie Evita: Banderas y banderines*, 2021: cada una de estas obras trajo a la par controversias; cada una de ellas revela inscripciones específicas, pero devela campos de simultaneidades. Ante el avance de las *alt rights* y del fanatismo y odio a los reclamos de las mujeres, de las disidencias y del feminismo en general, el arte se posiciona como un laboratorio que cuestiona los cimientos patriarcales de la sociedad. Algunas prácticas artísticas, cómo las analizadas aquí, vinculan en sus creaciones temáticas de la lucha feminista junto a cuestionamientos políticos. Entonces, ante sus acciones, se producen reacciones y controversias que desatan actos represivos en diferentes niveles.

La cátedra Historia de las Artes Visuales Siglos XX-XXI de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que sirve de marco y antecedente de este artículo, incorporó perspectivas comparativas con el arte de Asia y África que amplían el marco canónico euro-norteamericano e introducen la noción de sur global (Dirlik, 2007). Las controversias planteadas se relacionan con el feminismo y con los estudios de género y en el caso de Fátima Pecci Carou han alimentado los discursos de las denominadas *alt rights*. Dado que las imágenes del arte contemporáneo tienen un lugar central en dichas controversias, se propone estudiar los casos propuestos ya que, en el vínculo que establecen entre arte contemporáneo y feminismo, sufrieron distintas acciones represivas (como intervenciones de las fuerzas policiales, judicialización del arte y/u hostigamiento mediático) en el contexto del neoliberalismo global. La selección se hizo con el objetivo de realizar un estudio comparado transhemisférico para ofrecer nuevos horizontes sobre la agencia y el poder de las obras con perspectiva de género en la construcción de discursos antifeministas, autoritarios y neoliberales.

Este artículo retoma una serie de términos clave que articulan la perspectiva que se propone abordar. La noción de “arte contemporáneo” asumió un significado nuevo cuando, desde 1989, la producción artística se expandió globalmente, siguiendo el curso de las políticas y el comercio mundial. Los resultados de dicho proceso desafiaron la continuidad de los criterios artísticos eurocéntricos (Belting, 2015). El análisis desde una perspectiva de género contribuye a ampliar los estudios sobre el poder de las imágenes y su agencia y permite considerar su intervención en las periodizaciones de la contemporaneidad en el arte. Las imágenes han provocado controversias generalmente articuladas por cuestiones religiosas, sexuales y/o políticas. Sin que estas razones estén ausentes en los escándalos provocados por las obras, las perspectivas de género y el antifeminismo suman razones adicionales. En tal sentido, este abordaje contribuye a ampliar los estudios sobre el poder de las imágenes en el arte contemporáneo (Marin, 1981; Freedberg, 1989).

› Periodizar la contemporaneidad en el arte y fundamentos del comparativismo

Existen diversas posiciones sobre cuándo empezó el arte contemporáneo: la inmediata posguerra, los años sesenta, 1989 (Giunta, 2014). En este artículo se considera esta última fecha, por proporcionar un marco que permite focalizar las problemáticas del corpus fundado en hechos políticos (la caída del muro de Berlín, el Consenso de Washington, la masacre de Tiananmén, entre otros) y hechos artísticos (la exposición *China/Avant-Garde* en el Museo Nacional de Arte de China o *Magiciens de la terre* en el Centro Pompidou). En dicho año, a su vez, se anunció la era de la globalización neoliberal y en los noventa se produjo la irrupción de Internet en la vida cotidiana. Este último acontecimiento alteró las formas de comunicación humana, al introducir la emergencia de posiciones espectatoriales inéditas en la historia del arte potenciadas también por el cine, la radio y la T.V (Steimberg y Traversa, 1997). Los casos que se propone analizar se inscriben en estas periodizaciones del arte contemporáneo. Son obras insertas en los debates sobre género y feminismo que, a partir de la censura estatal o los ataques en las redes, generaron controversias. El corpus seleccionado plantea un estudio de los contextos específicos y una perspectiva comparada que considera zonas de contacto, simultaneidades y diferencias. Las obras propuestas dan cuenta de la coexistencia de lenguajes en el arte contemporáneo (instalación, performance, escultura y pintura).

Se introduce una breve descripción histórica de los casos a estudiar:

El 5 de febrero de 1989, en la apertura de la exposición *China/Avant-Garde* en el Museo Nacional de Arte de China en Pekín, Xiao Lu presentó *Dialogue* (1989), una instalación con dos cabinas telefónicas, con la imagen de una mujer y de un hombre. Entre ellas, un teléfono descolgado y un espejo de fondo. En la inauguración, la artista disparó dos tiros contra el espejo en referencia a las repetidas violaciones de un amigo de su familia. El teléfono y la acción referían a la sensación de no poder comunicar el tema. La obra expresaba una problemática de largo alcance: la resistencia social y femenina contra el sistema de poder patriarcal chino (Lu, 2010). La exposición, que buscaba la presentación del arte contemporáneo de China en el contexto de las reformas económicas promovidas por Deng Xiaoping, fue intervenida por la policía y clausurada.

El 21 de febrero de 2012, cinco miembros del grupo de activistas rusas Pussy Riot realizaron y grabaron en video la acción performática *Punk Prayer* en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú. Al mes siguiente Nadezhda Tolokónnikova y María Aliójina, integrantes fundadoras y participantes del acto citado, fueron enviadas a prisión por casi dos años. En su performance las artistas no solo cuestionaban el rol histórico de la Iglesia Ortodoxa en la penalización y discriminación de los cuerpos de mujeres y disidencias en Rusia, sino también el estrecho vínculo que generó el presidente Vladimir Putin con esta institución. Su encarcelamiento, correlato de políticas y discursos misóginos y homofóbicos, expresó la voluntad de regular las sexualidades y diversidades.

El 3 de agosto de 2019, Daisuke Tsuda, director artístico de la Trienal de Aichi, y Hideaki Ōmura, gobernador de Aichi, cerraron la exhibición *After "Freedom of Expression?"*, alegando problemas de seguridad pública. La exposición incluía *Statue of a Girl of Peace* (2011) del colectivo coreano formado por Kim Seo-kyung y Kim Eun-sung. La obra representaba a las mujeres coreanas de "consuelo militar" retenidas durante la Segunda Guerra Mundial, obligadas a mantener relaciones sexuales

con el personal militar japonés. Grupos de conservadores japoneses, junto al alcalde de Nagoya, Takashi Kawamura, miembro del grupo de ultraderecha Nippon Kaigi, expresaron su descontento ante la pieza por “pisotear los sentimientos del pueblo japonés” (Kunimoto, 2022). Setenta y dos artistas participantes de la Trienal circularon en las redes una carta pidiendo su reapertura —entre ellas Mónica Mayer, central en el feminismo artístico en México.¹

El 18 de marzo de 2021 se inauguró la muestra de la artista argentina Fátima Pecci Carou *Banderas y Banderines: Evita* en el Museo Evita. Esta exposición incluía el kimono ceremonial que Japón obsequió a Evita en 1949 (objeto que da cuenta de un contacto diplomático) y una serie de pinturas de Pecci Carou que replicaban el estilo del manga japonés para realizar un recorrido histórico y contemporáneo de la vida de Eva Duarte de Perón. El 18 de junio de 2021 el youtuber libertario de extrema derecha, “Tipito enojado”, difundió el video *¿Feminista estafa un museo nacional?*² acusándola de copiar obras preexistentes. El video detonó la acción de *trolls* que acosaban a la artista en sus redes sociales. La acusación de plagio partía del sentido común. Respondiendo a esta perspectiva, la crítica especializada argumentó desde la tradición de apropiación de imágenes en el arte contemporáneo.

Planteamos pensar las reacciones ante estas obras como una zona de comparación, una forma de “región” que permite constituir un modelo comparativo articulado desde la simultaneidad (García, 2016; Giunta, 2020 y 2023). Las perspectivas comparativas amplían los horizontes y las interpretaciones existentes. En este sentido, dicha metodología es sumamente fructífera ya que habilita lecturas que exceden las fronteras y las relaciones con casos nacionales para establecer núcleos de exploración para analizar semejanzas y diferencias dentro de una problemática similar. Siguiendo las ideas de Marsha Meskimmon (2023), se busca explorar estas historias transhemisféricas del arte para permitir la apertura de nuevos mundos epistémicos. Los mecanismos de censura, de castigo carcelario y el hostigamiento mediático definen regiones de respuestas comparables que, al mismo tiempo, excavan historias y archivos locales para examinar relatos del pasado que desafían situaciones contemporáneas. Los casos expuestos revelan inscripciones específicas pero develan campos comparables de simultaneidades. La potencia de afectación de las obras provoca reacciones guiadas por políticas de Estado o posiciones patriarcales y/o misóginas que promueven la censura explícita o implícita, la discriminación, el hostigamiento y/o el señalamiento.

› China: Xiao Lu en China/Avant-Garde

El 5 de febrero de 1989, en la inauguración *China/Avant-Garde* (exposición realizada en el Museo Nacional de Arte de China en Pekín, que buscaba posicionar el arte chino contemporáneo globalmente), Xiao Lu presentó *Dialogue*, una instalación que consistía en dos cabinas telefónicas, una con la imagen de una mujer y otra con la de un hombre. Entre ellas, había un teléfono descolgado y un espejo de fondo. En la apertura, la artista disparó dos tiros contra el espejo de la instalación. Tras su acción, fue arrestada

1 <https://www.facebook.com/koki.tanaka/posts/10157379410344618>

2 <https://youtu.be/dFr2XbeP7Lc?si=TlvNYldynzftt80K>

junto a su pareja Tang Song, quien se encontraba junto a ella y, ante el disturbio, se auto adjudicó la autoría compartida de la obra.

Con el pasar de los años, la crítica abrió un capítulo dentro de la historiografía del arte contemporáneo chino y estableció que la obra del supuesto dúo era un comentario político y una antesala a lo que luego sería la Masacre de Tiananmén sucedida en abril y junio de 1989. La instalación funcionaba como un recordatorio de los nuevos ideales artísticos contemporáneos relacionados a la exposición donde se emplazó y un reflejo del discurso artístico y social en el contexto transicional de las reformas económicas promovidas por Deng Xiaoping. Sin embargo, en 2010 con la publicación del libro *Dialogue* y con su participación en reiteradas entrevistas en los medios de comunicación, Lu revisó y aclaró públicamente el hecho. La artista declaró que la obra era únicamente de su autoría y expresó que la misma había respondido a un acto personal relacionado con su ansiedad emocional y artística. Esta había funcionado como una respuesta ante las repetidas violaciones de un amigo de su familia. El teléfono refería, para ella, a la sensación de no poder comunicar el tema a sus seres queridos cercanos (Lu, 2010).

Dicho evento, al haberse “establecido” en la genealogía del arte contemporáneo chino, obtuvo resistencia historiográfica. La revisión generó de inmediato una gran presión en su entorno por lo que Xiao debió abandonar Pekín ante las denuncias que recibía por subvertir la historia del arte contemporáneo (Lu, 2010). Entre sus pares se la había considerado una “heroína”, mientras que luego de su aclaración fue vista como una “mujer vengativa” que le tenía rencor a su ex pareja. Su apuesta desafió la hegemonía de la sociedad patriarcal china y buscó alterar la narrativa oficial del arte vanguardista. Según Gao Minglu ambos casos (los disparos y la aclaración posterior) fueron formas de resistencia social y femenina contra el sistema de poder patriarcal, ya que, si bien se trataron de objetivos privados, poseían un carácter de reclamo colectivo (Lu, 2010). Obras posteriores de Lu, como *Esperma* (2006) y *Boda* (2009), mostraron su continua indagación en las relaciones de pareja y en los papeles convencionales atribuidos a las mujeres en la sociedad china.

› Rusia: Pussy Riot

En 2011 se fundó el grupo de mujeres activistas Pussy Riot. Como parte fundamental de su búsqueda estaba re-pensar y discutir la situación política rusa, junto al rol de la Iglesia Ortodoxa como órgano represor de los cuerpos de las feminidades e identidades LGTBIQ+ en Rusia. Lejos de la complacencia, sus performances —muchas veces luego devenidas en videos musicales— tenían como fin sacudir al público.

Cinco mujeres, el 21 de febrero de 2012, entraron a la catedral de Cristo Salvador con sus rostros tapados por pasamontañas y comenzaron a grabar una actuación no autorizada en la zona reservada a los patriarcas del edificio. Luego de ser expulsadas por un grupo de guardias, regresaron a trabajar en el video que se publicaría con el nombre de *Punk Prayer*. El 26 de febrero de 2012, el Estado Ruso le abrió un proceso penal a Nadezhda (Nadya) Tolokonnikova y María (Masha) Vladímirovna Aliójjina (miembros fundacionales del grupo), y en marzo de ese año fueron detenidas. Sin posibilidad de salir bajo fianza, el 30 de julio comenzó su juicio por vandalismo, odio y hostilidad religiosa en el Tribunal de Distrito

de Khamovniki de Moscú. En el siguiente mes fueron condenadas a tres años de cárcel, de los cuales cumplieron 21 meses de condena.

Durante el juicio, *Punk Prayer* dejó en evidencia la falta de límites constitucionales entre el Estado y la Iglesia y el rol de las tradiciones y valores de la última para calificar la conducta civil. Tras la acusación de “gamberrismo” (“*hooliganism*” en inglés, equivalente a “crear disturbios”), categoría que se remonta a la época soviética, los testimonios se centraron en la blasfemia y la falta de respeto desde una postura “satánica” a la Iglesia Ortodoxa. En 2013, mientras Nadya y Masha seguían en prisión, se aprobó una ley restrictiva que tipificaba como delito “herir los sentimientos de los creyentes religiosos” (Borenstein, 2021).

El caso de Pussy Riot no llevaba únicamente la cuota de “obscenidad” e “insultos” por las que fueron acusadas, sino que era fundamental su feminismo explícito. Eliot Borenstein (2021) remarca cómo el propio nombre del grupo fue un desafío a los valores y a las normas rusas. “*Pussy Riot*” es una frase en inglés que obligó a abogados, sacerdotes, presidentes y diversos expertos a repetir en distintos ámbitos públicos una palabra (“*Pussy*”) que es chocante para muchos angloparlantes y que en Rusia no era muy conocida. El nombre fue un escándalo transnacional que definió los límites de la aceptabilidad léxica de noticieros, radios y diarios conservadores. En su tierra natal, en *Rusia Today* (la cadena de propaganda del Estado para los espectadores de habla inglesa), al entrevistador británico le fue pedido por el mismo Putin que traduzca “*Pussy Riot*” para subrayar la “vulgaridad” del nombre del grupo. Ante tal “reto”, el presentador declinó el pedido. El Jefe de Estado remarcó que la repetición del nombre en las noticias mundiales llevó consigo un fuerte gesto de obscenidad. Sin embargo, tras la elección del nombre hay un gesto político: el grupo de activistas retoma la palabra cuyo equivalente en ruso es “*pizda*” que tiene la fuerza y dureza del inglés de “*cunt*”. Las artistas buscan revertir la carga misógina del término y reivindicarlo en la explicitación de su nombre y en la impresión de la palabra en remeras, posters y cuadros.

› **Japón/Corea: After “Freedom of Expression”? y la obra de Kim Seo Kyung y Kim Eung**

La Trienal de Aichi fue creada en 2010 para exhibir obras de arte contemporáneo. En 2019 contó con la dirección artística de Daisuke Tsuda e incluyó en la ciudad de Nagoya una sección llamada *After “Freedom of Expression”?* que exhibía piezas rechazadas o retiradas de museos públicos por sus comentarios sobre el pasado imperial de Japón. Al día siguiente de su inauguración, personas influyentes y políticos de extrema derecha, como Kawamura Takashi, alcalde de la ciudad de Nagoya, condenaron la muestra y la calificaron como una “atrocidad” y un “golpe al corazón del pueblo japonés” (Walley, 2023). La exposición fue clausurada el 3 de agosto, tan solo tres días después de su apertura, por las quejas y amenazas recibidas. Los organizadores de la Trienal atendieron cientos de llamadas telefónicas, correos electrónicos y faxes solicitando que se clausure esta sección (Iwaki, 2020). Tras haberse enfrentado a un aluvión de amenazas violentas, se consideró que la muestra debía cerrarse por motivos de seguridad. Los enunciados de las personas que realizaron los reclamos hacían eco de los postulados de los políticos conservadores y nacionalistas de extrema derecha (McNeill, 2019).

El centro de los ataques fue la estatua de una mujer de consuelo o *ianfu* coreana, obra de Kim Seo Kyung y Kim Eung Sung llamada *Statue of a Girl of Peace*. Para Kawamura y otras figuras públicas, el tema central

de la exposición era la representación de las *ianfus*, es decir, mujeres que fueron secuestradas y luego esclavizadas sexualmente por los militares japoneses antes y durante la Segunda Guerra Mundial (Iwaki, 2020). Dicho alcalde había expresado la improbabilidad de que las mujeres de consuelo hayan existido. Este tipo de enunciados han sido repetidos a menudo por otros nacionalistas de derecha japoneses que niegan los testimonios de las víctimas y la amplia investigación que se ha desarrollado y que incluye diversos tipos de archivos, como, entre ellos, fotografías (Iwaki, 2020). La sensibilidad que despierta esta obra remite a sentimientos colectivos como el orgullo o el honor nacional japonés (Zulaica y Mugica, 2022).

Statue of a Girl of Peace, o más formalmente, *Peace Monument (Heiwa no hi)*, presentada en la Trienal, fue el prototipo en plástico reforzado con fibra de vidrio para la estatua de bronce del mismo título que Kim Seo-kyung y Kim Eun-sung produjeron en 2011 para conmemorar la milésima movilización semanal de los miércoles de las mujeres de confort. Esta se había celebrado desde 1992 frente a la Embajada de Japón en Seúl, para pedir justicia y honrar la memoria de las mujeres coreanas sometidas a la esclavitud sexual por los militares japoneses. La pieza en metal se erigió en 2011 en ese sitio para conmemorar el espíritu y la historia de la Manifestación de los Miércoles.

Esta controversia, sin embargo, sigue siendo una cuestión multinacional y transpacífica. Se han instalado más de 160 réplicas de la estatua por todo el mundo. Si bien la obra habla de la experiencia de esclavitud sexual durante la Guerra del Pacífico y la posterior discriminación al regresar a Corea luego del conflicto bélico, su trasfondo forma parte de discursos más amplios sobre los reclamos desde una perspectiva de género de los feminismos ante la violencia sexual y racial que el poder colonial imparte. La estatua trasciende el reclamo que involucra a dos naciones vecinas (Japón-Corea) y se instala en otras ciudades como Berlín, Glendale, Los Ángeles o Detroit. Fuera de Asia, grupos negacionistas japoneses han presionado a los gobiernos locales para que rechacen las piezas o las retiren (Ravn Borggreen, 2023). De ahí que, tanto la versión presentada en la Trienal, como las copias en bronce erigidas alrededor del globo, sean símbolos de identidad y resistencia y pongan en evidencia las prácticas contemporáneas de censura desde posturas sumamente nacionalistas y conservadoras.

› Argentina: Fátima Pecci Carou

Tras la acusación del *youtuber* libertario por su serie exhibida en la muestra *Banderas y Banderines: Evita en el Museo Evita*, múltiples trolls atacaron a Fátima Pecci Carou por todas sus redes sociales hostigándola bajo la premisa de haber plagiado. Sin embargo, las intervenciones del *youtuber* permitieron constatar que el motivo del ataque no era solo el “plagio”, sino también la identificación de la artista con el peronismo y el feminismo. Por otro lado, toda la controversia dejó en evidencia la defensa a una noción sobre el arte y la pintura que desde antaño es considerada a partir de la idea de genio que tiñe y limita la creación como una suerte de manifiesto contra la copia, la colaboración y el diálogo. Este concepto, junto al presupuesto de la inspiración pura, se erige en las bases del capitalismo y el patriarcado y continúa fomentando lazos verticalistas de meritocracia.

Las obras de Fátima de esta serie, como las de *Femininjas* y *Lo real en la fantasía*, retoman fracciones de imágenes ajenas al mundo del arte y pertenecientes al espacio del anime. Esta selección es consciente

dado que tiene como fin interpelar a las nuevas generaciones a partir de un acercamiento contra canónico a los hitos de la historia argentina y a los fundamentos naturalistas de la pintura hiperrealista. Los fragmentos que ella toma son reproducidos hasta el hartazgo en la cultura visual y en el consumo de la cultura de masas. El mundo del anime y del manga hacen uso de la reproducibilidad técnica en diversos aspectos, desde el *merchandising* (oficial y réplica) hasta la práctica del *cosplay* donde la apropiación se propone desde el mismo cuerpo del fan. Más aún, muchas imágenes son producidas y reproducidas en el mundo del *Fan Art* donde se redibujan y se transforman hasta el punto de trastocar las historias de los personajes involucrados. La operación visual de Fátima parte de esta sobreproducción y sobreconsumo visual para fomentar un diálogo entre diferentes influencias visuales anacrónicas en un mismo plano, pero con un sentido nuevo. En una puesta en acción semiótica, descontextualiza estos personajes en el traspaso de un lenguaje digital a uno pictórico que inscribe otras narrativas y lecturas. Esta operación incluye un nuevo sentido que insiste en cuestionar el lugar de las mujeres y disidencias en la Historia del Arte y en la Historia del país. Un mecanismo que evidencia, en última instancia, la exclusión constante de las mujeres de las categorías de artífices y genios. Una polémica que se remonta a los años 70 cuando la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin se preguntó ¿por qué no han existido grandes artistas mujeres? (citada en De Diego Otero, 1996: 346). Respuesta que deja en evidencia un sistema patriarcal que hasta el día de hoy continúa configurando un campo artístico excluyente para mujeres y disidencias politizadas.

La práctica de “reapropiación” o “apropiación” es moneda corriente en el campo de las artes visuales, donde artistas como Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp o Andy Warhol hicieron uso de ella. Todos sujetos masculinos que encabezan los precios en las casas de subastas y tienen obras de su autoría en los museos internacionales más prestigiosos. Hombres a los que se le ha permitido hacer uso y abuso de obras y objetos ya creados para la reelaboración de los mismos en nuevas piezas originales. De una forma similar, las imágenes que Fátima toma de los mangas cambian de soporte para ser pintadas a mano, con nuevos detalles, contextos y sentidos. Sin embargo, echando la vista a otro lado, quienes alzaron el estandarte censor del plagio ignoraron cualquier clase de Historia del Arte, inclusive aquellos artistas que opinaron sobre la controversia. A diferencia de los nombres anteriores, quienes fueron todos catalogados como genios, los detractores de Fátima pusieron el grito en el cielo por su atrevimiento de pintar de forma no naturalista y canónica y, más aún, por haberlo hecho “atentando” contra la tan protegida propiedad privada.

› Feminismos, arte y derechas radicales

La confrontación con el feminismo es un gesto que reiteran las derechas alternativas. El discurso misógino de jefes de estado como Donald Trump o Jair Bolsonaro, se distribuye en la política, en las redes, y en la formación de un sentido común que encuentra en el arte (un campo específico) un área fértil para ataques públicos. Un hecho que tiene una historia propia y que se funda en el poder de ciertas imágenes. Los discursos de hostigamiento, acoso y discriminación inundan diferentes aspectos de la vida cotidiana que también se manifiestan en el campo del arte. Según Matias Saidel (2020) el neoliberalismo actual se caracteriza por un ataque continuo a los derechos humanos y a la democracia y posee elementos autoritarios inherentes a su lógica gubernamental y al sentido político ideológico que lo regula. Se apuesta a una sociedad neoliberal regida por la lógica de la competencia y del rendimiento,

que instala nuevas formas de disciplinamiento a través de la precarización, la competencia y el endeudamiento. Dicho proceso se consolida con la caída de la URSS en 1991 y con el auge de la globalización neoliberal (Saidel, 2020; Sanahuja y Stefanoni, 2023). Las consecuencias del neoliberalismo (desigualdad, empobrecimiento, resentimiento, desconfianza en la democracia, etc.) han preparado el terreno para que emerjan movimientos políticos de derecha que reivindican abiertamente la xenofobia, el machismo y el supremacismo étnico (Aragoneses et al., 2019).

Las derechas alternativas se oponen a la comunidad LGTBIQ+ y se posicionan desde una postura misógina en los medios de comunicación y en Internet con un discurso incorrecto, pero atractivo para la juventud (Stefanoni, 2021). Los movimientos antifeministas de derecha fundamentan su programa y agenda en diversos ataques en los que difunden sus mensajes como contraposición (Cabezas, 2021). Sus enunciados, que expresan posiciones conservadoras y violentas, refuerzan los ejes de dominación moderna, colonial, eurocéntrica, racista y patriarcal (Zizek, 1999; Gruner, 2003) sobre distintas minorías y particularmente sobre las mujeres y disidencias (Aragoneses et al., 2019). El capitalismo, que Nancy Fraser (2023) denomina “caníbal”³, en su fase más agresiva, acentúa los nacionalismos, los tradicionalismos de género, los fundamentalismos religiosos y la valoración de la masculinidad autoritaria y agresiva. Montserrat Sagot Rodríguez (2017) plantea que, en este contexto, el neoliberalismo ha fomentado el resurgimiento de tradicionalismos que invocan el mantenimiento de roles tradicionales de género construyendo una “masculinidad tóxica” que se expresa en la búsqueda de nuevas formas de dominio, control y poder sobre las mujeres y las disidencias.

Por otro lado, Flavia Costa (2021) denomina esta era como la del “Tecnoceno”. Una época en la cual se ha dado una ampliación en la capacidad de acumular datos y una aceleración y complejización de los métodos de procesamiento producto de las tecnologías de captación y almacenamiento. Una red que ha logrado desarrollar un medio del que no podemos salir porque somos cada vez más dependientes del mismo y, que, a su vez, ha desarrollado un cúmulo de tecnologías y aplicaciones orientadas a predecir y conducir los comportamientos, las emociones y los apetitos de los cuerpos. Todos estos datos, dejados por nuestros cuerpos, son almacenados por diversas empresas y pueden ser comprados y vendidos, según las regulaciones de cada país. Esta vigilancia se orienta a futuro, ya que, no solo se propone conocer lo que las personas hacen y por qué, sino también intervenir en sus posibles conductas al interceptar la atención del usuario y orientarla en el sentido esperado.

En este marco integrado a nuestra cotidianeidad, diversos estudios analizan cómo el sexismo, la homo/lesbo/transfobia y el racismo efectuados por grupos de extrema derecha son moneda frecuente en el mundo *on-line* (Arencón Beltrán et al., 2023; Ging y Siaspera, 2019; Baer, 2016) dadas las características propias de la red (instantaneidad, replicabilidad y anonimato). Violencia que, en síntesis, reproduce y profundiza las desigualdades, jerarquías, agravios y persecuciones existentes en el plano *off-line*.

³ El capitalismo caníbal es, según Fraser (2023), el sistema al cual le debemos la crisis en la que convergen diferentes frentes: la desfinanciación, la desigualdad salvaje, el machismo imperante, el trabajo precario mal remunerado, la violencia racializada y migratoria, el daño ecológico, entre otros. En síntesis, se trata de una crisis general de la totalidad del orden social que tiene en cuenta la “explotación de clase”, la “dominación de género” y la “opresión racial/imperial”.

› Conclusiones

Es un campo vacante el del análisis de los ataques al arte contemporáneo desde estas posturas que evidencian un antiintelectualismo y un odio hacia toda forma cultural que no fomente una libertad de expresión basada en los agravios, la discriminación, el acoso, la desautorización y el hostigamiento de campos culturales específicos. Esta reacción hacia las imágenes del arte contemporáneo, que hoy se produce fundamentalmente en el ámbito de Internet, demuestra no tanto un odio hacia las obras, sino hacia las problemáticas de género que tocan. Basándose en lenguajes ideológicamente estigmatizantes, persecutorios y antifeministas quienes amedrentan contra las y los acusados atraen visitas, likes y reproducciones en sus distintas redes sociales.

Por lo tanto, se señala que el cierre de *China/Avant-Garde* y la represión en 1989 en Tiananmén, la voluntad estatal de regulación y penalización de los cuerpos de mujeres y disidencias en Rusia, el hostigamiento de los grupos de extrema derecha conservadores en Japón, o de los grupos libertarios en Argentina, evidencian cómo la censura, la prisión y/o el escarnio se plantean como formas de aleccionamiento en la escena pública a expresiones del arte contemporáneo. Las obras propuestas articulan y discuten desde el feminismo problemáticas pasadas e históricas en sus contextos específicos. Permiten, al mismo tiempo, visibilizar vínculos entre las reacciones provocadas en un escenario internacional. La perspectiva comparativa y transnacional propuesta representa una zona vacante en el análisis cultural, y, a su vez, permite visibilizar vínculos entre las reacciones provocadas en un escenario internacional.

› Bibliografía

- › Aragonese, A. et al. (dirs.) (2019). *Neofascismo. La bestia neoliberal*. Siglo XXI Editores.
- › Arencón Beltrán, S. et al. (2023). Fascismo digital para bloquear la participación y la deliberación feminista. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 20(1), 25-35.
- › Baer, H. (2016). Redoing feminism: digital activism, body politics, and neoliberalism. *Feminist Media Studies*, 16(1), 17-34.
- › Belting, H. (2015). Arte contemporáneo como arte global: una estimación crítica. *Errata #*, 14, 40-67.
- › Borenstein, E. (2021). *Pussy Riot: Speaking Punk to Power*. Bloomsbury Academic.
- › Cabezas, A. (2021). Los feminismos ante la nueva extrema derecha: prácticas de acuerpe y sororidades estratégicas para la construcción de un horizonte de equidad e igualdad. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 21(1).
- › Costa, F. (2021). *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus.
- › De Diego Otero, E. (1996). Figuras de la diferencia. En V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas, vol. II*, Visor.
- › Dirlik, A. (2007). Global South: Predicament and Promise. *The Global South*, 1(1), 12-23.
- › Fraser, N. (2023). *Capitalismo Caníbal*. Siglo XXI.

- › Freedberg, D. (1989). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra.
- › García, M. A. (2016). Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 38(109), 11-42.
- › Ging, D. y Siapera, E. (eds.) (2019). *Gender Hate Online Understanding the New Anti-Feminism*. Palgrave Macmillan.
- › Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Fundación arteBA.
- › Giunta, A. (2020). *Contra el canon: el arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- › Giunta, A. (2023). El de región, no es un concepto transparente. Jornadas Escala regional. Imaginaciones, representaciones y discursos en la historia del arte y la cultura visual. CAIA, Rosario, Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=T8N5NnMkDJ0>.
- › Grüner, E. (2003). *El fin de las Pequeñas Historias*. Paidós.
- › Iwaki, K. (2020). Diffracting the Politicized Spectacle: Queering censorship in the Aichi Triennale. *Performance Research*, 25(5), 84-91.
- › Kunimoto, Namiko (2022). Situating Being a Statue of a Japanese Comfort Woman: Shimada Yoshiko, Bourgeois Liberalism, and the Afterlives of Japanese Imperialism. *Verge: Studies in Global Asias*, 8(2), 170-200.
- › Lu, X. (2010). *Dialogue*. Hong Kong University Press.
- › Marin, L. (1981). *Le portrait du roi*. Editions du Minuit.
- › Marin, L. (2023). *Transnational Feminisms and Art's Transhemispheric Histories. Ecologies and Genealogies*. Routledge.
- › McNeill, D. (2019). Freedom Fighting: Nagoya's censored art exhibition and the 'comfort women' controversy. *Asia-Pacific Journal*, 17(3), 1-5.
- › Ravn Borggreen, G. (2023). Sites and sights of tension: cultural memory of gender and colonial power in East Asia. *Peripeti*, 20(38), 146-161.
- › Sagot Rodríguez, M. (coord.) (2017). *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas*. CLACSO.
- › Saidel, M. L. (2020). ¿Se puede hablar de un momento fascista del neoliberalismo?: Crisis de la democracia liberal y guerra contra las poblaciones precarizadas como síntomas de época. *Revista Argentina de Ciencia Política*, 1(24), 70-100.
- › Sanahuja, J. A. y Stefanoni, P. (eds.) (2023). *Extremas derechas y democracia: perspectivas iberoamericanas*. Fundación Carolina.
- › Stefanoni, P. (2021). *¿La rebeldía se volvió de derecha?*. Siglo XXI.
- › Steimberg, O. y Traversa, O. (1997). *Estilo de época y comunicación mediática*. Atuel.
- › Walley, A. (2023). Artworks and Art History: Toward a Deeper Engagement with Art Exhibition and/as Art. En E. Redaelli, (ed.), *Visiting the Art Museum: A Journey through Disciplines* (pp. 28-108). Springer.
- › Zizek, S. (1999). *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*. Buenos Paidós.
- › Zulaica y Mugica, M. (2022). The Ambivalence of Culture of Remembrance. En L. Wigger y M. Dirnberger (eds.), *Remembrance – Responsibility – Reconciliation. Kindheit – Bildung – Erziehung. Philosophische Perspektiven*. J. B. Metzler.